



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Hanna Bezerra Gomes da Silva

Crítica a uma performance musical e teatral:

Contribuições teórico-práticas a partir de um estudo em Stanislavski.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Música.
Orientador: Prof. Ms. Alexei Alves de Queiroz.

Brasília 2019

Crítica a uma performance musical e teatral:
Contribuições teórico-práticas a partir de um estudo em Stanislavski.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Ms. Alexei Alves de Queiroz.

Brasília
2019
Hanna Bezerra Gomes da Silva



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música

ATA DE DEFESA DE TCC

Hanna Bezerra Gomes da Silva

"CRÍTICA A UMA PERFORMANCE MUSICAL E TEATRAL: CONTRIBUIÇÕES TEÓRICO-PRÁTICAS A PARTIR DE UM ESTUDO EM STANISLAVSKI"

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação do Professor Alexei Alves de Queiroz, segundo o Ato 31/2019 do dia 08 de Julho de 2019, que nomeou banca de avaliação.

Brasília, 08 de julho de 2019.

Alexei Alvés de Queiroz

Paulo Roberto Affonso Marins

Alessandro Borges Cordeiro

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Verônica e minhas irmãs Helga e Dani, pelo apoio incondicional.

Ao Lui, meu filho querido, por seu carinho, inspiração e motivação de vida;

Aos sobrinhos, Yasmin, Arthur e Ian, pela doçura que trouxeram às nossas vidas;

Ao Júlio Mendes, pai do meu filho.

Aos sogros, Graça e Soneca, pelo esforço a me ajudarem e atenção;

A todos os Professores e Funcionários do Departamento de Música da Universidade de Brasília, em especial ao Alexei Queiroz que me acompanhou e orientou nesse processo de escrita.

A todos os mestres que, de alguma forma, participaram da minha caminhada;

À Marika Morcelli, amiga, por me incentivar todos os dias a realizar um bom trabalho, cuidar do meu filho muitas noites para que eu pudesse fazê-lo e me alegrar com sua companhia durante esse processo de estudos.

À Stephane Cristina, por estar sempre ao meu lado em momentos difíceis nesse período e me levar para sair e esquecer um pouco do TCC.

À Júlia Hochmüller, por todo apoio emocional e companhia feita em dias difíceis durante esses meses.

Ao Pedro Miranda, meu parceiro, por me ajudar e me inspirar todos os dias.

A todos os amigos músicos e artistas, representados aqui por Vinícius Corbucci, Rudá Lobão, Ronaldo Gaffa, Rafael Bacellar, Bruno Flôres, Raphael Collet, Cássio Portilo, Maurício Fontelles, Bel Quintela, Dara Alencar, Sarah Goulart, Eufrazio Prates, Wladimir Barros e tantos outros, pelo apoio com o meu show e minhas ideias.

Novamente, à minha mãe querida, que me ajuda e acredita em mim sem poupar energia ou apoio financeiro para me ajudar.

A Deus, pelas infinitas bênçãos.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é elaborar uma crítica embasada em Stanislavski de uma *performance*, que possa instigar, no cantor ou no músico, a observação de técnicas corporais performáticas. Isso foi concretizado através da análise do meu Recital de Formatura, realizado em novembro de 2018. Este recital foi visto a partir de uma perspectiva Stanislavskiana, observando-se *Circunstância, Ação, “Se” mágico, Memória Afetiva, Círculo da Atenção, Tons de Voz, Sentimento da Verdade, Improviso, Subtexto, Perspectiva e Análise*. Foram detectadas várias problemáticas como: perda do foco, sobrecarga emocional da *performance*, desafinação vocal e atraso de andamento. A partir disso foi notada a falta de um exercício de *Círculo de Concentração* que poderia ter ajudado a sanar os problemas apontados.

Palavras-chave: Stanislavski- *performance*- crítica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	11
2.1 Um pouco sobre Stanislavski.....	11
2.2 Princípios de Stanislavski.....	12
2.2.1 Ação.....	12
2.2.2 Circunstancias.....	13
2.2.3 “Se”, mágico/ imaginação	14
2.2.4 Concentração da atenção	14
2.2.5 Sentimento da verdade	15
2.2.6 Memória afetiva	16
2.2.7 Subtexto, Perspectiva e Análise	17
2.2.8 Tom interior da voz	18
a) Dicção	18
b) Pausas (Lógica, psicológico e Luftpause.....	18
c) Entonação e Dinâmica	19
d) Acentuação	19
2.2.9 Improviso	20
3 DESENVOLVIMENTO.....	21
3.1 Descrição do Recital de Formatura	21
3.2 A Performance	23
3.3 Críticas e Reformulações na Visão de Stanislavski	23
3.3.1 A Ação	24
3.3.2 Circunstancias e o “se”mágico (Quem, Quando, Onde, Porquê, Como)	26
3.3.3 Sentimento da Verdade	27
3.3.4 Memória Afetiva	27
3.3.5 Subtexto, Perspectiva e Análise	27
3.3.6 Tom interior da Voz	33
3.4 Legendas	34
4 CONCLUSÃO.....	36
QUADRO 1.....	24
PARTITURA	30
REFERÊNCIAS.....	37
ANEXOS	38

INTRODUÇÃO

Considero que danço desde o ventre de minha mãe. Aos 9 anos, comecei a fazer aulas de teatro e realizei diversas peças, além disso, sempre aspirei a ser cantora e, por ter essa bagagem artística comigo, acabei desenvolvendo outras habilidades, além das musicais. Dentro da minha jornada, passei por muitos autores de teatro, música e dança. Stanislavisk, Pina Bausher, Dalcroze e Lacan foram aqueles com os quais eu mais me identifiquei.

Ao final do meu curso de música na UnB, coloquei em prática esses saberes em uma apresentação de final de curso (Recital de Formatura). Instigada pelo desafio de sintetizar meu discurso artístico, quis aproveitar esse Recital para realizar uma pesquisa acadêmica com a proposta de melhorar os pontos de movimento e interpretação, segundo o sistema Stanislavskiano. Sinto que muitos colegas músicos e musicistas tem dúvidas de como agir em suas *performances* por buscarem qualidade de execução em termos simplesmente acústicos. Eu busco uma interpretação que considere tanto o intra-musical quanto o extra-musical e uma releitura contextualizada no momento em que a música acontece, no momento em que ela é.

Partindo do ponto crítico de observar o show observar o show e uma *performance* em particular, consigo descrever, passo a passo, o que poderia ter sido melhor realizado ou estudado para que a *performance* se aproximasse da verdade, segundo Stanislavisk. O método de estudo dele explora um termo chamado “memória emotiva”, ele significa que, para chegar a algum sentimento, você recorda alguma situação que já lhe ocorreu. Por exemplo, ao chorar em cena, vem a recordação de algum momento triste como ter perdido algum bicho de estimação. Ao lembrar, você ativa as emoções e observa a reação de seu corpo - a respiração, o lacrimejar, o olhar - como tudo se comporta para, caso precise chegar a esse ponto em alguma cena, não ter que lembrar de uma situação dolorida sempre. Ou seja, estudar a execução de um laboratório físico das emoções e depois, aplicá-lo ao corpo.

Percebo que a relação do cantor com o espaço cênico e os questionamentos acerca de sua movimentação e de suas possibilidades corporais em cena são pontos frequentes nas discussões do estudante da área. Não apenas por buscar aprimoramento em tais habilidades, mas também porque os cantores se atentam nas lacunas que, algumas vezes, ocorrem em sua sua formação.

Ao fazer a obra musical de forma linear, noto o resultado dicotômico e inativo de *performance*, muitas vezes condicionado à personalidade de quem executa. O cantor pode ser aprisionado e tolhido pela inércia ou por ansiedade gesticular - gestos estereotipados sem nenhum significado compreensível ou vinculados à plasticidade da ação - o que empobrece sua *performance*. Isso acontece por uma falta de conhecimento de técnica corporal da parte do cantor e demonstra a necessidade de construir possibilidades que o tornem livre e seguro.

Chego assim ao tema, que é o objetivo da minha busca pessoal: Olhar de forma externa a apresentação realizada no meu Recital de Formatura e buscar melhores caminhos e criações cênicas para algumas canções, com olhar crítico para desenvolver expressividade cênico-corporal em auxílio à dança e ao canto. No termo “criação cênica”, refiro-me ao processo de criação, ensaios, pesquisa, experimentação, laboratório, fluência e, enfim, a *performance*.

A partir desse ponto, observamos a técnica de Stanislavski, cuja atuação performática constitui-se de conexões múltiplas entre elementos internos e externos ligado a uma partitura musical. Podemos citar: 1- A interpretação do texto e a música notada; 2- As ligações entre o texto literário/musical e as ações técnicas do artista; 3- As relações entre os significados textuais e as ações físicas do autor; 4- Relação entre corpo e voz; 5- Relação entre os elementos externos e o artista; 6- Relação entre o público e o artista; 7- Relação entre o espaço cênico e o artista.

Essas ligações e conexões artísticas são representantes do pensamento crítico do artista e de sua bagagem empírica.

Alguns outros atores ganham enfoque no trabalho de expressão e *performance* como citado anteriormente:

a) A Mímica Corporal de Decroux: “Na Mímica Clássica há predominância de temas cômicos, sendo a expressão centrada nas mãos e no rosto do ator, que permanece silencioso. No gênero Pantomima, o ator apresenta luvas e rosto pintado de branco, ilustrando ações cotidianas, a partir de Jacques Copeau, de Etienne Decroux e de seu discípulo e colaborador Jean Louis Barrault, a arte da Mímica desenvolveu novas possibilidades, apresentando as seguintes características: palco vazio ou com elementos essenciais, corpo praticamente nu; rosto eventualmente coberto por um véu; presença de voz em cena; caráter plástico; expressão focada no tronco e coluna vertebral; predominância de temas dramáticos. A Mímica moderna prioriza, ainda, o uso de metáfora à descrição de acontecimentos, valorizando movimentos de caráter subjetivo, relacionados a sentimentos e emoções.” (FERNANDINO, 2008, p. 56 e 57)

b) O Teatro Pobre de GROTOWSKI:
“Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino especial, sem cenografia, sem um espaço isolado de representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só

não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre teatro.” (GROTOWSKI *apud* FERNANDINO, 2008, p. 62 e 63)

.c) A Dança Pessoal de BURNIER:

“Trabalhamos as ações recorrentes. As que não têm sentido para o ator, não se repetem, são, portanto, naturalmente eliminadas. (...) Assim, o treinamento pessoal vai levando o ator a um conjunto de ações esparsas e desconexas, mas que ecoam de maneira muito particular, quase nunca racional, que são como uma extensão física de sua pessoa. Essas ações começam a formar seu léxico. Com elas, ele começa a *conversar* consigo mesmo e mais tarde também com o espaço externo. (...) O treinamento pessoal começa a virar uma espécie de *dança*. Uma dança das energias, das vibrações, uma dança pessoal.” (BURNIER, 2001, p. 144)

d) E o Distanciamento de BRECHT:

“Para produzir o efeito de distanciamento, o ator teve de pôr de lado tudo o que havia aprendido antes para provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não tentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também colocar-se em transe. Os seus músculos deverão permanecer relaxados. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, “magicamente”, os olhares e, por vezes, até, as cabeças dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem apenas virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. (...)” O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade.” (BRECHT, 2005, p. 147-148)

Segundo o próprio Stanislavski:

“na prática, todas as escolas de arte se misturam.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 59).

O Recital será revisto e analisado para aprimoramento dos movimentos e intenções dos movimentos em cena. Resumidamente, o objetivo dessa pesquisa é descobrir meios que capacitem as performances de uma maneira mais eficaz e mais consistente no que concerne à expressão. Para que a pesquisa seja realizada com sucesso, irei descrever Traços Bibliográficos de Constantin Stanislavski, sua experiência e relevância adquirida no teatro ao longo de sua vida. Uma análise vídeo-gráfica do Recital apontando movimentos e intenções de expressões que poderiam ser mais elaboradas e uma análise da partitura musical associada a movimentos de uma partitura física para melhorar os movimentos e esclarecer o aprimoramento.

A canção utilizada no Recital para análise será:

Triste, louca ou má- Autores Francisco El hombre

Alguns motivos que me levaram a escolher essa canção:

- a) Traços de comédia, diversidade de contexto, valorização do feminino, diversidade de movimentos a serem propostos.
- b) Expressão corporal presente para ser avaliada.
- c) Arranjos interessantes para serem pontuados.
- d) Arranjos mais contemporâneos que possam apresentar ao *performer* exigência física e vocal.

Ao final desse trabalho, trarei uma conclusão que aborda os benefícios desse processo e onde essa metodologia pode acrescentar na performance. Benefícios baseados nas ações físicas, assim como a versatilidade que a construção multidisciplinar oferece.

1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 Um pouco sobre Stanislavski.

Konstantin Serguêievitch Aleksîiev, mais conhecido por seu pseudônimo Constantin Stanislavski, nasceu em Moscou em 1863 e faleceu, também em Moscou, em 1938. Seu pai Serguîi Vladímirovitch Aleksîiev era um industrial e sua mãe Lelisavieta Vasílievna Aleksîievna, russa por parte de pai e francesa por parte de mãe, era filha da atriz parisiense Mary Varley.

Nascido em uma família de burgueses abastados, Stanislavski teve acesso desde cedo a um ambiente artístico e requintado. Ele e seus nove irmãos eram, com frequência, levados ao circo, ao teatro, à ópera, ao balé e aos concertos musicais.

O desenvolvimento artístico da família deveu-se ainda ao fato do pai construir um teatro em casa, o Circo Aleksîiev, onde eram promovidos espetáculos teatrais com a participação dos filhos, amigos, parentes, governantas e professores. Ali, Konstantin conheceu vários atores, artistas plásticos, músicos e diretores reconhecidos à época.

Cresceu e desenvolveu-se na área do drama, tendo acesso desde pequeno a diversas artes. Ele logo transformou-se em ator, trabalhou em diversos grupos teatrais até desenvolver seu próprio grupo e escrever seus livros em forma de narrativa.

2.2 Princípios de Stanislavski

Após uma leitura da bibliografia deixada por Stanislavski, especificamente dos títulos que possuem versão em português, foi realizado um levantamento dos princípios utilizados por Stanislavski, quer tenham eles sido descobertos, desenvolvidos ou discutidos por ele.

É difícil estabelecer uma ordem linear ou cronológica para as ideias de Stanislavski pois, muitas vezes, ele expôs temas e conceitos que só muito mais tarde iria explicar e retomou em uma seção final temas propostos no início das primeiras seções. Na multilinearidade característica de seu pensamento, reside a um só tempo a simplicidade e a complexidade desse autor e, de modo geral, do seu fazer artístico: simples, porque todos os elementos entrelaçados visavam a uma única e coesa *performance*; complexo porque caberia ao *performer* gerenciar todos os elementos mantendo-os em unidade para que não se tornem a colagem de uma escultura “fragmentada” do qual faltam peças. Vale lembrar que cada elemento Stanislavskiano - e isso também ocorre na grande maioria dos elementos referentes à *performance*, conecta-se a todos os outros, promovendo uma rede com múltiplos caminhos para a criação.

Por termos consciência da divergência de significados que um mesmo termo adquire em artes distintas, faz-se necessário não somente citarmos os princípios utilizados por Stanislavski, mas também trazer à luz seus respectivos significados, fazendo uso das próprias definições fornecidas pelo mestre russo e de explicações mais recentes, advindas da compreensão de outros artistas e pesquisadores.

Sendo assim, não cronologicamente, as ideias do autor podem ser citadas por etapas. Vou começar com:

2.2.1. A Ação.

Stanislavski desde novo sentia-se desconfortável com a ausência de ação.

Eu – não me lembro se com três ou quatro anos – representava o inverno. Como sempre ocorre nesses casos, colocaram no centro do palco um pequeno abeto cortado, enfeitado com flocos de algodão. Sentaram-me no chão, metido numa peliça, um chapéu de pele na cabeça, uma longa barba branca presa e bigode que

subiam constantemente, e eu ali sentado sem saber para onde olhar e o que fazer. A sensação de embaraço diante de uma absurda inação no palco provavelmente me atingiu o inconsciente já naquele momento, pois até hoje eu a temo mais que tudo nos tablados.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 17)

O que ele queria dizer com inação era justamente não repetir gestos, clichês ou pousar sem significado, para justificar alguma movimentação. O agir é, muitas vezes, escolha de movimentos conscientes que vão além de comportamentos repetitivos que observamos em performances. A ação é de dentro para fora, na busca de que cada movimento tenha embasamento de subtexto e de propósito. Mesmo que a ação seja apenas ficar parado, ela tem que ter justificativa, na visão de Stanislavski.

Pode o teatro sustentar a sua vida sem cair nas “artimanhas do tédio” (BROOK, 1999)

2.2.2 Circunstâncias.

As circunstâncias são referentes a todas as informações que foram dadas pelo enredo da obra estudada. Segundo Stanislavski, na análise inicial buscam-se referências que tragam os sentimentos despertados e não os sentimentos literais da obra. Por exemplo, ao ler um conto do Pedro e o Lobo, de acordo com cada vivência, nos identificamos com o Pedro ou com o Lobo ou com a mãe do Pedro, esses sentimentos são chamados de literais. São os que estão escritos. Os *sentimentos gerados* são que se desenvolvem a partir da leitura, empatia com o Pedro, ou raiva do Lobo e assim por diante. As circunstâncias são responsáveis por fazer que a vida do personagem ocorra, ou seja, para que a performance tome mais estrutura.

As *circunstâncias geradas* também podem ser criadas não só pelo *performer* mas também pelo autor, diretor da cena, cenógrafo, iluminador, etc. Como, por exemplo, o iluminador pode criar uma atmosfera fúnebre na cena com luz vermelha e assim ele gera outras circunstâncias e sentimentos.

Algumas indagações podem ser feitas para auxiliar o processo como “Qual atitude eu tomaria nessa devida circunstância? “A partir dessa reflexão, parte-se para a ação, onde surgem os sentimentos secundários citados acima.

2.2.3 “Se”mágico/imaginação.

“O se dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as *circunstâncias* dadas constroem a base para o próprio se. E ambos, juntos ou em separados, ajudam a criar um estímulo interior.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 81)

O “Se” mágico funciona como a ligação entre as circunstâncias e a criatividade. Ele encarrega o *performer* de buscar o contato com as circunstâncias estabelecendo afinidade e analogia entre os sentimentos.

Um exemplo de seu uso seria uma pessoa de 20 anos exercendo um papel de um personagem de 50 anos. O “e se” permite à pessoa viver além de sua idade real, levando-a a se questionar sobre “como seria” ter essa idade, ou o que aconteceria na sua vida, como pensaria, como agiria, se tivesse nascido na mesma época do personagem. O se mágico é uma ferramenta para auxiliar o performer a se posicionar numa condição equiparada a do personagem trabalhando assim sua criatividade.

No propósito de praticar e desenvolver a imaginação, também é de vital importância buscar não tolher a espontaneidade imaginativa, deixando livre a criatividade e apenas cuidando para que ela não vá a direções distintas às da trama da obra interpretada.

2.2.4 Concentração da Atenção.

Constantin acreditava que o ator, quando presente no palco, realizava ações cotidianas como sentar, andar, olhar, de modo tenso. Isso porque o ator preocupava-se muito mais com as impressões que a platéia teria dele do que com a concentração própria de sua ação.

Para que essas ações voltem a parecer naturais, elas precisam ser reaprendidas diante de outra ótica. Com o propósito de auxiliar os atores, Stanislavski criou os “Círculos de Concentração e Círculos de Atenção”.

O Círculo de Concentração era um jogo de luz que Constantin usava com seus alunos. Primeiramente colocava um foco de luz em cima do ator com uma circunferência um pouco maior que o espaço de de seu corpo deitado. O ator tinha esse espaço para se concentrar independente do que acontecia ao redor. Usava-se nesse círculo objetos ou ações e o ator só via o que tinha dentro, mesmo que tivesse uma multidão ao redor. Depois ele ia aumentando esse círculo de luz até que tomasse conta de todo o espaço do palco. Esse exercício ajuda o ator a isolar-se da platéia e concentrar-se melhor em sua *performance*.

O Círculo de atenção:

O círculo de atenção se resume em fazer exercícios utilizando um foco de luz para que a pessoa não veja ao seu redor e aos poucos esse foco de luz ir aumentando até cobrir o espaço todo requerido para a *performance*.

“Sentei-me ao piano, com a luz, ainda. Isto me convenceu de que o pequeno círculo de atenção que anda com a gente era a coisa mais essencial e mais prática que já me haviam ensinado. Para demonstrar seu uso, o diretor narrou-me um conto hindu, sobre um marajá que, na hora de escolher um ministro.(...) Ouvindo gritos, assustando-se ou então levados por outras distrações deixaram entornar o leite. “Esses”, disse o marajá, “não são ministros”. Veio outro então, e nenhum brado, nenhuma ameaça, nenhum tipo de distração conseguiam fazê-lo despregar os olhos da beira da tigela.

- Fogo! – exclamou o comandante das tropas militares. Atiraram, mas sem qualquer resultado.

- Eis aí um verdadeiro ministro – exclamou o marajá.

- Você não ouviu a gritaria? – perguntaram.

- Não.

- Escutou os tiros?

- Não. Eu estava vigiando o leite.” (STANISLAVSKI, 2006, p.120-121)

2.2.5 Sentimento da Verdade.

Grotowski ¹ seguia algumas linhas da técnica de Stanislavski e citou alguns de seus preceitos:

"A nossa busca de elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator tenta dois mergulhos: um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados que, por sua vez, formarão uma gramática que vai do exercício ginástico às figuras de estilo. Preceitos da arte do ator colocados por Jerzy Grotowski."(A arte do ator: da técnica a representação. 1 edição página 21)

Stanislavski, ao falar da *verdade*, deixa bem claro que fala da verdade cênica da arte dramática, diferente da vida real. Para ele, havia dois tipos de verdade: a que é criada no plano real dos fatos e a que é criada no plano cênico. Esta última é igualmente verdadeira, mas seu embasamento é no plano da ficção e imaginação artística, ou seja, ela não existe, mas poderia acontecer.

Assim sendo, o ator teria que acreditar em seus movimentos e assim obteria crença em suas ações, assim, o papel recebe vida e ele seria convincente de si mesmo, consequentemente, ao público.

Stanislavski afirma que o sentimento do ator deve ser cênico e físico para, assim, trazer à tona a espontaneidade da verdade e das emoções. Como, por exemplo:

Ao chorar, notamos que nossa respiração aumenta repetidamente e, às vezes, até soluçamos. Ao vermos uma pessoa tentar chorar só pelo som, ela soa artificial em seu sentimento pois o chorar vem da ação física do respirar. A não ser que ela esteja usando um elemento de comédia ou específico. Porém, se ela deseja passar a *verdade* do sentimento de tristeza, ela precisa da fé cênica do que ela está fazendo, da pesquisa dos movimentos, do choro, mesmo que sutis inicialmente para depois aumentá-los.

¹Grotowski (11 de agosto de 1933 a 14 de janeiro de 1999, nascido em Reszón) ator, teatrólogo e professor, leva as últimas consequências às ações físicas elaboradas por Constantin Stanislavski, buscando um teatro mais ritualístico, para poucas pessoas.

2.2.6 Memória Afetiva.

Stanislavski foi influenciado pelo psicólogo francês Theodule Armand Ribot² e assim desenvolveu um imenso trabalho sobre memória afetiva. Ele usa esse trabalho como uma técnica no teatro que os atores sejam possibilitados a recriar circunstâncias que possibilitem ressurgir o sentimento. Esses sentimentos foram vividos pelo ator anteriormente em sua vida real, guardados em sua memória afetiva. Assim, o ator estaria hábil a trazer profundidade e vida a seu papel.

Testes nos ensaios e laboratórios eram feitos para os atores recriarem esses sentimentos, tanto baseados no que foi vivido quanto na emoção adquirida ao repetir o exercício, para que o personagem não perdesse qualidade de emoção e verdade. Embora Stanislavski não gostasse de instruir seus alunos a pensar em sentimentos, ele falava da importância de recriar as mesmas condições nas quais os sentimentos foram sentidos. Por exemplo: Se o personagem passava por uma situação de morte, o ator poderia lembrar de uma situação semelhante de perda para explorar como o corpo reagiu para trazer a tona a verdade na cena. Porém, ele não deveria lembrar desse sentimento em todos os ensaios para que o teatro não virasse um tipo de boicote emocional.

2.2.7 Subtexto, Perspectiva e Análise.

O subtexto é o texto nas entrelinhas da história, pode ser palavras, pensamentos, desejos, intenções, etc. Pode ser manifestado tanto nas ações, entonações, gestos, pausas, olhares que o cantor ou ator fazem. Para Stanislavski o subtexto deve ser escrito paralelamente pelo ator, criando uma linha coerente e cuidadosa com o texto original. O ator deve saber não somente as falas decoradas mas a linha que criou por trás da história original. É ela, junto a outros fatores, que permite a profundidade do personagem e da *performance*.

Stanislavski testava primeiramente o subtexto e depois o texto original, isso auxiliava tanto na compreensão da história quanto para decorar as falas. O subtexto se

² Théodule-Armand Ribot (18 de dezembro de 1839 - 9 de dezembro de 1916), psicólogo francês nascido em Guingamp.

torna um agente libertador para sua criação artística, permitindo- lhe co-criar com o autor da peça e gerar resultados diversos. Assim:

“(...) a peça impressa não é uma obra acabada enquanto não for encenada no palco por atores e animada por emoções humanas autênticas. O mesmo se pode afirmar de uma partitura musical: só é realmente uma sinfonia quando executada num concerto por uma orquestra de músicos. (...) Todo o sentido de qualquer criação dessa espécie está no subtexto latente. (...) Quando são faladas, as palavras vêm do autor, o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa. (...) [Então] Cabe ao ator compor a música dos seus sentimentos para o texto do seu papel e aprender como cantar em palavras esses sentimentos. Quando ouvimos a melodia de uma alma viva, então, e só então, podemos avaliar plenamente o valor e a beleza das falas e de tudo que elas encerram.” (STANISLAVSKI, 2001a, p.165- 166)

2.2.8 Tom Interior e Tom da Voz.

Stanislavski separava os centros de ação para expressar os sentimentos em olhos, rosto e sua mímica e voz (sons e palavras). Dizia que as palavras são necessárias para exprimir:

"tudo que for concreto, definido, consciente, os pensamentos e ideias." (2002, p. 126).

Alguns itens que ele usava para dirigir recursos vocais são:

a) Dicção.

- As vozes devem ser projetadas tanto nas vogais quanto nas consoantes. Para isso é preciso que ambos sejam exercitados nos vocalizes e com atenção às consoantes.
- A dicção deve ser clara, o último espectador deve entender todas as palavras. A impositação é o recurso utilizado para esse ajuste, mesmo que seja dito em voz baixa ou microfonada.

b) Pausas (*Lógica, Psicológica e Luftpause*).

- A pausa *Lógica* modela as sentenças organizando de forma compreensível e inteligível as ideias do texto. Sugere-se que primeiramente o ator divida os períodos do texto

colocando as pausas lógicas nos lugares corretos (muitas vezes coincidentes com as pausas gramaticais).

- A pausa *Psicológica* traz vida ao texto do papel por ajudar a transmitir o subtexto criado pelo ator, falando aos sentimentos do espectador. Ela potencializa os meios de comunhão tanto conscientes quanto inconscientes, realiza um silêncio cheio de significado e, principalmente, se encaixa bem em situações nas quais pausas lógicas ou gramaticais são impraticáveis.

- O termo *Luftpause* vem da língua Alemã em que *Luft* significa “Ar”. A *Luftpause* é uma pausa que faz uso apenas do tempo exato necessário para uma rápida tomada de ar.

- As pausas, principalmente as *psicológicas*, são importantes também por permitir que as pessoas para as quais o ator se dirige tenham tempo de absorver e compreender as imagens mentais desenhadas por ele, bem como seu subtexto e outras intenções, evitando assim que o processo se torne um monólogo. Pode-se afirmar que, até durante um monólogo, o *performer* venha a precisar de momentos nos quais ele próprio tenha a chance de absorver o que diz.

c) Entonação e Dinâmica.

- A entonação é a escolha e diferenciação de alturas em uma sentença. É ela que traz melodia à linguagem não permitindo que o falar fique em um só tom.

- A entonação provém em parte dos símbolos fonéticos de pontuação: interrogação, exclamação, dois pontos, reticências, expressivamente usados pelos *performers*.

- Diferentes entonações podem alterar completamente o sentido, o subtexto e o efeito que uma frase ou palavra provoca nos ouvintes.

- Pensar na movimentação ascendente e descendente (entonações), nas pausas, na alteração de dinâmicas (*forte – piano* e suas gradações), traz mais força à dicção que esforçar-se por falar alto ou, às vezes, gritar.

d) Acentuação.

- A acentuação destaca a palavra que é a chave para subtexto, para o conteúdo interior, indicando os mais diversos sentimentos e características (apreço, maldade, desprezo, ambiguidade, etc.). Analogamente, também destaca: uma oração, parágrafos, ou pequenos trechos dentro do texto.
- Acentuar todas as palavras quase nunca é a melhor escolha porque o relevo da palavra acentuada se torna mais eficaz quando as outras palavras são atenuadas e isto traz clareza ao texto. Tão importante quanto colocar as acentuações é saber removê-las ou graduá-las utilizando-se do enorme âmbito de matizes possíveis, dando colorido à linguagem falada da encenação.

"A fala é a música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia do palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando a virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom da sua fala, ela me comove. (...) Quando o ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que almodou com sua própria imaginação criadora." (A construção da personagem, edição 16, pg 128)

2.2.9 Improviso.

Colocar a *performance* de maneira pré-estruturada, pré-pensada, pré-desenhada, pode soar como engessamento de ações, mas, segundo Stanislavski, seria o contrário. Stanislavski afirmava que a estruturação prévia da obra em ações concisas, traz a liberdade para o *performer*, pois ele estaria tecnicamente seguro e poderia lidar de forma criativa com situações inesperadas. Stanislavski considerava os percalços como estímulos espontâneos da criatividade.

Ele afirmava que o ator, enquanto co-criador, deveria estar apto para adaptar e improvisar a cada vez que sua cena acontecesse. Isso era considerado uma fase mais avançada de criação, permitindo que a cena sempre tivesse vida ou um novo colorido em pequenos detalhes de improvisos de atuação.

3 Desenvolvimento

3.1 Descrição do Recital de Formatura:

Em novembro de 2018, no teatro Dulcina de Moraes, realizei meu Recital de Formatura como parte da disciplina *Projeto Recital de Formatura*³ (código 209384), uma das cadeiras de finalização do curso de música da Universidade de Brasília. Ela exige que alguma apresentação musical seja realizada. Coloquei em prática todas as minhas experiências artísticas nesse show, com interpretação, dança e canto. Visto que o curso de música expandiu a minha experiência como artista em diversos aspectos e linguagens, agregando valores, críticas e pesquisa, propus-me a fazer um espetáculo que transitasse pela interdisciplinaridade que a UnB oferece para os estudantes.

O show começa com uma *performance* minha de dança contemporânea junto a dois dançarinos convidados: uma aluna do IFB do curso de dança e outro do curso de artes cênicas da UnB. Nessa *performance*, preparamos uma dança vinculada a um texto de minha autoria que é narrado em *off* (narrador não visível). A música busca destacar certa distorção de realidade a que muitas mulheres são submetidas quando ainda crianças. Logo após, eu interpretei um canto popular chamado *Sereia do Mar* para introduzir o canto e chamar meu filho de 4 anos para o palco. Essa foi sua primeira vez em *cena*. Ele cantou *Alecrim Dourado* acompanhado de um pianista. Depois cantamos e dançamos juntos a música *Menino das Laranjas*, agora acompanhados por uma banda de 4 integrantes. A canção faz uma crítica à sociedade ao falar sobre mães solteiras e sozinhas que se viram para criar seus filhos. A minha realidade. Após essa cena, passamos um vídeo através de dois data shows, sobre minha infância artística para a transição da próxima cena.

A segunda parte do show trata da sensualidade e maturidade feminina. Sobre a conciliação entre as identidades de mãe e mulher. Cantei *Judas* com a banda, depois *Lenda*, acompanhada das dançarinas/banda, e *Volver*, esta acompanhada apenas de violão tocada por Rudá Lobão. As três músicas falam sobre mulheres, sobre sensualidade, sobre maturidade e trazem críticas à sociedade. A canção *Judas*, sendo em inglês, e *Volver*, em espanhol, trazem, no meu entender, uma diversidade bem-vinda de culturas ao assunto.

³ Ementa: Elaboração e performance de recital didático, solo e em conjunto, sob orientação e supervisão docente com repertório diversificado que retrate o desenvolvimento musical do aluno durante o curso. Apresentação de memorial da preparação do recital com abordagem das peças, seus compositores e seus aspectos históricos, estilísticos e técnicos da performance.

A terceira parte do show foi introduzida com uma performance de dança e um improviso de cítara realizada pelo músico convidado Eufrazio Prates. Essa performance mostrava "uma moça que caminhava, bebia do rio da vida e tornava-se mulher".

A próxima música é a obra sobre a qual farei aqui a análise Stanislavskiana e musical para construção da performance em cena. A música se chama *Triste, louca ou má* de Francisco El Ombre, composição que critica a forma com que as mulheres são vistas pela sociedade e que destaca a busca delas por liberdade de expressão. Durante essa performance os dançarinos raspam meu cabelo em palco. Minha intenção principal era o de expressar o desapego ao material e à estética, como formas de definir quem eu sou e quem as mulheres são. Falarei mais sobre essa música adiante neste trabalho.

Finalizando o show, fizemos um *bis* com as cantoras do coro, a banda e os dançarinos para animar o público após a cena realizada na música anterior. As crianças do público subiram no palco e todos dançaram juntos. Todas as músicas do Recital foram compostas ou interpretadas por mulheres.

Para que esse show fosse realizado, eu fiz uma campanha na internet (Crowdfunding). É uma captação de recursos *on-line* para projetos onde a comunidade entra com dinheiro e o autor com recompensas. No caso foi assim:

25 reais - nome no panfleto em agradecimento; 50 reais - uma suculenta plantada num pequeno jarro branco e 100 reais - um bolo de especiarias e um pacote de biscoitos caseiros. Arrecadamos 1500 reais com essa campanha. Consegui pagar o aluguel do teatro e equipamentos, cenário e programa do recital. O equipamento de som foi um presente fornecido pelo Wladimir Barros, que trabalhou no estúdio da UnB. A equipe de filmagem e captação de áudio foram amigos que disponibilizaram de seu tempo e trabalho para realizar a gravação.

Fui orientada pelo professor Maico Lopes da Universidade de Brasília nesse projeto final. Saímos no jornal do Correio Braziliense e em alguns sites na internet para circular a chamada do show. O público alvo eram formandos, estudantes da UnB, estudantes de artes e familiares.

O repertório foi composto por:

- 1- Introdução -Bolhas- Composição de improvisos por Hanna Bezerra e Guilherme/ Texto Hanna Bezerra
- 2-Sereia do mar - Céu
- 3- Alecrim Dourado - Tradição popular

- 4- Menino das laranjas -Theo de Barros (Intérprete- Elis)
- 5- Vídeo - infância
- 6-Judas- Esperanza Spalding
- 7- Lenda- Céu
- 8- Volver- Carlos Gardel- Estrela Morente
- 9- Faixa de improvisos com cítara - Eufrazio Prates
- 10- Triste, louca ou má- Francisco El Hombre
- 11- *Bis*: Dancing Queen- ABBA

Mais informações técnicas do recital em anexo.

3.2 A Performance:

Triste, louca ou má.

Eu diria que essa performance é a parte mais importante do show. Ela aconteceu após o ritual feito com a Cítara. Pareceu-me que o primeiro erro foi na transição de cena que foi mal realizada por falta de ensaio geral ou mau encaminhamento da direção. Demorou bastante até a Cítara sair de cena e os músicos iniciarem a próxima música. Nisso, eu comecei a improvisar uma ação que foi a de tirar os brincos lentamente, aparentando reflexão sobre o assunto. Porém, o personagem desmontou-se e demonstrei preocupação com a cena. Ao início da execução musical, o meu andamento estava mais lento exatamente por conta da preocupação com a demora maior do que previsto. Perdi a *partitura física* e adiantei alguns passos. Sentei na frente do palco e cantei para o público. Depois, entrou o solo do coro e os dançarinos fizeram uma *performance* em que os movimentos faziam jus à letra.

Depois da *performance*, eles voltaram trazendo um banco, uma máquina de cabelo e uma tesoura. Fizeram uma movimentação ritualística ao meu redor e, ao se ajoelharem, eu sentei no banco. O coro segurou o refrão, repetindo-o, enquanto os dançarinos raspavam minha cabeça.

Assim que terminaram, eles saíram de cena levando os objetos, levantei e cantei o resto da música para o público. Aplaudiram, gritaram e choraram ao ver a performance, foi muito impactante. Porém, houve vários *espaços em branco* e falhas, os quais vou criticar a seguir segundo os fundamentos estudados e dados por Stanislavski.

3.3 Críticas e reformulações na visão de Stanislavski:

Foram expostos e comentados na Revisão bibliográfica alguns tópicos apontados por Stanislavski, a citar: 1- Ação; 2- Circunstâncias; 3- Se Mágico; 4- Concentração da Atenção; 5- Sentimento da Verdade; 6- Memória Afetiva; 7-Subtexto, Perspectiva e Análise; 8- Tom Interior e Tom da Voz; 9- Improviso.

Alguns desses itens estarão comprimidos por pertencerem à mesma linha de pensamento ou inclusos no significado do outro. Por exemplo, entende-se que as Circunstâncias fazem parte do fundamento do “Se mágico” e vice-versa.

3.3.1 A Ação:

Partindo da leitura da letra da música *Triste, louca ou má*, as ações que propomos são os verbos literais da letra: recusar, cuidar, rejeitar, aceitar, definir, desatar, viver, conformar, traçar e reinventar.

Para a *performance*, segundo Stanislavski, o cantor deverá primeiramente sublinhar os verbos e encontrar o subtexto em cada trecho da letra. As Ações Físicas pormenorizadas trazem a Fé Cênica e o Sentimento da Verdade, Os Objetivos direcionam à Concentração da Atenção e assim por diante, até que a *performance* seja desenvolvida.

É importante ressaltar que todas as Cenas criadas são respaldadas e apoiadas por uma análise musical e textual, com o objetivo de que essas análises (intelectuais e empíricas) enriqueçam, complementem e justifiquem as escolhas.

Na minha *performance*, pude observar que alguns verbos foram ressaltados, porém, outros, esquecidos, como cuidar, aceitar e definir. Isso deixou a *performance* vazia em lugares que precisavam de ação.

Segue a tabela abaixo, com alguns fundamentos propostos mais pontualmente e o compasso musical de onde a *performance* foi realizada:

Texto	Subtexto	Ação - feita	Ação -proposta
Triste louca ou má Será qualificada ela quem recusar	Mulher julgada de qualquer forma sem pré- pensamento.	Retira lentamente os brincos.	Olhar para frente encarando o público.

Texto	Subtexto	Ação - feita	Ação -proposta
Seguir receita tal a receita cultural Do marido, da família Cuida, cuida da rotina	Quando a criança é criada para ser mãe, tem obrigações antes mesmo de escolher ser.	Preocupação com a forma e encaixe da música aparente.	Continuar encarando o público e levemente expressar no olhar a dor.
Só mesmo rejeita Bem conhecida receita Quem não sem dores Aceita que tudo deve mudar	Quem vê o problema e foge dele ao invés de encará-lo. Porém aceita e resolve mudar, fazer algo para sair da zona de conforto.	Senta na frente do palco e tenta restabelecer comunicação com o público e consigo.	Sentar na frente do palco, expressando firmemente através do olhar cada palavra do subtexto proposto.
Que o homem não te define Sua casa não te define Sua carne não te define Você é seu próprio lar	Mantra para si que ela mesma é quem se define.	Com a entrada dos dançarinos, afasta a atenção da cena	Manter a intenção para o público mesmo com movimentação atrás.
Que o homem não te define Sua casa não te define Sua carne não te define Você é seu próprio lar	Continuação do mantra. Nenhum homem, casa ou carne definem quem é a pessoa.	Volta a cantar de frente para o público.	Fechar os olhos para que o pensamento do mantra reflita em si. Ao final, abrir novamente, sorrir sem dentes.
Ela desatinou Desatou nós Vai viver só	Assim, chegou a conclusão de que prefere viver só do que mal instruída ou acompanhada	Senta-se no banco ritualístico e recebe o corte de cabelo.	Sentar no banco e preparar-se para o ritual.
Eu não me vejo na palavra Fêmea: Alvo de caça Conformada vítima	A personagem percebe que não se identifica com o que foi dito para ela. Não se conforma.	Ainda recebe o corte de cabelo.	Receber o corte, sorrindo ou sem sorrir. Estar presente na ação.

Texto	Subtexto	Ação - feita	Ação -proposta
Prefiro queimar o mapa Traçar de novo a estrada	Rebela-se e apresenta vontade própria.	Passa a mão na cabeça e emociona-se além do esperado.	Passar a mão na cabeça, sorrir e levantar.
Ver cores nas cinzas E a vida reinventar	Acredita que há via, há movimento além dos estigmas sociais.	Ainda se emociona.	Sorrir mostrando os dentes e caminhar para a frente do palco.
Que o homem não me define Minha casa não me define Minha carne não me define Eu sou meu próprio lar	Mantra para acreditar, como tem repetição e ênfase, aqui, ela acredita.	Volta a cantar para o público aos gritos, manifestando a realidade do que sente.	Voltar a cantar com mais emoção na voz e sorrindo.
Ela desatinou Desatou nós Vai viver só	Com o contexto musical, finaliza o mantra e larga as amarras sociais.	Termina de cantar e agradece.	Terminar a performance com sorriso e agradecer.

Quadro 1 : Inserção do Subtexto e Ações em relação ao texto verbal.

3.3.2 Circunstâncias e o “se mágico” (Quem, quando, onde, porque, como...).

Na música, fala-se de uma personagem do sexo feminino de 20 a 30 anos que é chamada de triste, louca ou má. A letra sugere que ela siga a receita cultural tradicional que é casar-se, ter filhos, cuidar da casa e da família. Porém, ela desvincula-se desse papel e decide desatar os nós para seguir sua vida, mesmo que sozinha. Tudo porque ela decide que não quer que um homem, a casa ou a carne a definam. Depois, ela grita que prefere queimar o mapa e traçar sua própria vida, reinventá-la. Ao final da narrativa, a personagem fala em alto e bom tom que não quer que um homem, nem a casa e nem a carne, a definam.

O que eu poderia ter feito para melhor realizar a *performance* é ter me perguntado: “onde a ação proposta acontecia?” Após definir o local, questionar o por quê. Perguntar quem executa as ações, quais são os acontecimentos sociais e políticos que envolvem a situação? Com esse auxílio de perguntas, a *performance* não teria ficado em branco no começo e teria mais elementos imaginativos e secundários para serem apropriados. Ao invés de sentar e refletir sobre todas as ações, sendo o refletir uma ação proposta, fiquei momentos tirando o brinco e pensando que poderia perdê-los no palco, ou seja, a feição de preocupação aparece e o público perde o contato com a verdade da cena.

3.3.3 Sentimento da Verdade.

Nesse item, lembramos que segundo Stanislavski, o Sentimento da Verdade é de dentro para fora e com interferências externas do que está sendo feito no ato. A música representa uma realidade muito intensa na minha vida e, teoricamente, seria fácil aplicar essa verdade ao contexto da *performance*. Porém, como não treinei o suficiente o quadro proposto por Stanislavski - que é o isolamento do palco para que nenhuma interferência externa atrapalhe - acabei tendo-a como empecilho para concentração.

3.3.4 Memória Afetiva.

Um tipo de memória crucial que faltou na minha *performance* foi a memória das emoções. Associar a *performance* aos outros sentidos como visão, audição, olfato, paladar e tato, teria dado mais estrutura e menos inseguranças à apresentação. Eu poderia ter me utilizado de menos funções no show para poder concentrar mais as energias em executar as cenas propostas o que atrapalhou os processos de criação e, consequentemente, a apresentação das cenas.

As memórias seriam usadas anteriormente, principalmente a auditiva e a visual, como paisagens, objetos ou cenários para que através dela a verdade cênica ou sentimento de verdade tomasse conta da atuação.

O trabalho cênico é feito para potencializar o trabalho musical e vice-versa. Nesse caso, em alguns momentos tive sucesso, porém, em outros, ocorreram erros que poderiam ter sido evitados.

3.3.5 Subtexto, perspectiva e análise.

No Quadro 1 acima, explicitarei o subtexto utilizado e reformulado para a *performance*. O subtexto, se escrito anteriormente, teria embasado melhor o trabalho da apresentação.

Segue agora a análise musical da partitura usada⁴:

Logo após a exposição (c.1 ao c.8) do motivo melódico do acompanhamento, começa o primeiro padrão harmônico que se repete até a sessão de contraste (c. 33, parte B da música). Nesse primeiro padrão - de dois compassos - a progressão harmônica estabelece o centro tonal da música na tonalidade de Sol menor, iniciando em seu primeiro grau, Gmb13(Im), mediante baixa, Bb7M (III7M) com dois acordes por compasso. No segundo compasso, a cadência descansa com o acorde de F(add9) (VII). Note que o arranjador optou por não colocar a armadura de clave de modo a salientar as dissonâncias estilísticas que fogem o campo harmônico. Poeticamente, esse padrão de 3 acordes junto com a motivo melódico que começa no c.9, ressalta o contexto feminino de monotonia, dor, inconsistência/instabilidade tonal. Ao passo que existe beleza ao longo das repetições desse padrão, apesar do ciclo iniciar com a nota Ab (notada enarmonicamente na partitura - G#). Essa segunda menor em relação ao grau fundamental do campo harmônico a cada início de ciclo expressa, através da dissonância, a dor feminina a cada dia, a cada processo que é vivenciado a cada novo ciclo.

Do c.17, início da sessão A da música, até o c.32 a música se desenvolve melodicamente e, na entrada da seção B (c.33), conduz o centro local da harmonia para a relativa maior, Ebmaj7 (VI7M). Poeticamente, juntamente com a letra da música, é expressa a abertura de paradigmas, a quebra do ciclo harmônico mais frio. O tamanho do padrão harmônico é dobrado e tem a duração de 4 compassos, alargando o espaço melódico, e passa a ter um caráter de mais liberdade melódico-poética. A cadência

⁴ Arranjo escrito por Pedro Miranda

harmônica segue da seguinte forma durante a seção B (c.33 ao c.40) com um acorde por compasso: Ebmaj7 (VI7M), Gm/F (Im), Gmb13 (Im), Bb7M (III7M).

Na sessão seguinte (c.41 ao c.52), o arranjo segue para uma transição que expõe novamente o primeiro motivo melódico da música (c.1 ao c.8), dessa vez, harmonicamente acompanhado pelos acordes de quinta G5 e F5, o que restabelece o centro em sol, porém, existe uma liberdade modal visto que os acordes não possuem terça ou sétima, assim, o arranjo sugere um improviso nesta sessão de modo a construir o conteúdo emocional que antecede a parte C da música, a de maior contraste melódico e poético. Para essa seção C, o arranjo retorna ao ciclo harmônico da seção A, porém, o conteúdo melódico e poético assessora o contraste necessário para que a música siga com frescor e energia.

Após a seção C, o arranjo se desenvolve mais uma vez com a cadência harmônica da reexposição da seção B, aqui com mais um improviso. Após o improviso, as sensações das funções harmônicas se permanecem, porém, assumem um caráter modal a partir do c.69, voicings mais curtos com intervalos de segunda, ressignificando a textura. A cadência começa com a relativa maior (VI) seguida do primeiro grau (Im), porém ambos com suspensão. Os acordes suspensos trazem um ar esperançoso ao arranjo. Se fosse seguir a mesma sucessão de acordes da seção B já exposta, o terceiro acorde seria o Gmb13 (Im), mas aqui o arranjador opta por substituir pela mediantes baixa com sexta na segunda inversão Bb6/D (III6). A cadência finaliza o seu ciclo descansando no quinto grau sem sétima (V), o que dá um caráter estável à cadência. Assim fica a cadência: Ebsus2, Gsus2/F, Bb6/D, D5b13.

Percebe-se que, tanto musicalmente quanto performaticamente, a Ação e todas as características citadas estão interligadas. A intenção é que melhoremos a *performance* dando ênfase aos estudos. Os aspectos do arranjador ressignificam a textura da peça original para que o *performer* consiga ter mais embasamento prático-musical em sua intenção e releitura.

PARTITURA

Piano

Triste, Louca ou Má

Francisco el Hombre
arr: Pedro Miranda

Intro

5

9 $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ $F(add9)$ $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ $F(add9)$

13 $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ $F(add9)$ $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ Gm/F

A

17 $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ $F(add9)$ $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ $F(add9)$

21 $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ $F(add9)$ $Gm(b13)$ $Bb\text{maj}7$ Gm/F

V.S.

2 **A** **Piano**

25 $Gm(\flat 13)$ B_3maj7 $p(add9)$ $Gm(\flat 13)$ B_3maj7 $p(add9)$

29 $Gm(\flat 13)$ B_3maj7 $p(add9)$ $Gm(\flat 13)$ B_3maj7 Gm/F

33 **B** E_3maj7 Gm/F $Gm(\flat 13) B_3maj7$ E_3maj7 Gm/F $Gm(\flat 13) B_3maj7$

Ponte G^5 F^5 G^5

41

Solo 1 G^5 F^5 G^5

45

49 G^5 F^5 G^5

53

The musical score is written for piano. Section A (measures 25-32) is marked 'Piano' and features a melodic line in the right hand with chords $Gm(\flat 13)$, B_3maj7 , and $p(add9)$. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Section B (measures 33-40) continues the melodic development with chords E_3maj7 , Gm/F , and $Gm(\flat 13) B_3maj7$. The Ponte section (measures 41-44) and Solo 1 section (measures 45-53) consist of sustained chords in both hands: G^5 , F^5 , and G^5 in the right hand, and G^5 in the left hand.

Piano

C

53 Gm(♯13) B♭maj7 p(add9) Gm(♯13) B♭maj7 p(add9)

57 Gm(♯13) B♭maj7 p(add9) Gm(♯13) B♭maj7 Gm/F

Solo 2

61 E♭maj7 Gm/F Gm(♯13) B♭maj7 E♭maj7 Gm/F Gm(♯13) B♭maj7

B

69 E♭(sus2) G(sus2)/F B♭/D D♯(♯13)

73 E♭(sus2) G(sus2)/F B♭/D D♯(♯13)

77 E♭(sus2) G(sus2)/F B♭/D D♯(♯13)

3.3.6 Tom Interior e Tom da Voz:

Nessa música a *performance* vocal é falada, com bastante brilho, ou seja, com a voz postada na *máscara*. Nas primeiras estrofes é utilizado um recurso de contar história usando uma pronúncia bem articulada. Ao cantar o refrão, é necessária mais cobertura vocal e bastante projeção para que a emoção floresça.

Junto à voz vem a caracterização física para que o *performer* se atente à respiração e à coluna de ar, e, assim, cria-se a vida do personagem na canção. A minha primeira ação seria pequena, parada, com o olhar vivo. Gradualmente, eu abaixaria na parte frontal do palco para encarar o público imaginário ao fundo do teatro e cantaria. Quando chegasse o refrão, o corpo levantaria aos poucos juntamente com a voz.

Controle e acabamento das frases também são itens importantíssimos a serem discutidos. Eles definem tanto a respiração quanto a interpretação do cantor.

Acredito que me faltou estabilidade vocal, tanto por estar preocupada com o andamento mal sincronizado vocal com a banda, quanto por estar mais emocionada do que o esperado nesse momento. Mesmo sendo uma *performance* intensa e profunda, o ator deve manter o foco para que a emoção possa chegar ao público sem interferências que atrapalhem o espetáculo. Vocalmente, faltou a firmeza vocal e fôlego, o que acarretou em perda de precisão em algumas notas.

A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil quanto cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora. (STANISLAVSKI, 1996, p. 106)

3.4 LEGENDAS

Segue algumas legendas para sugerir ações propostas:

Triste louca ou má - @

Será qualificada - @

Ela quem recusar - @

Seguir receita tal - @

A receita cultural- @

Do marido, da família - @ / >

Cuida, cuida da rotina- @ / >

Só mesmo rejeita- ^

Bem conhecida receita - ^

Quem não sem dores - ^

Aceita que tudo deve mudar - ^

Que o homem não te define - ↑ / >

Sua casa não te define - ↑ / >

Sua carne não te define - ↑ / >

Você é seu próprio lar - ↑ / >

Que o homem não te define - ^

Sua casa não te define - ^

Sua carne não te define - ^

Ela desatinou - ^

Desatou nós - ^

Vai viver só - ^

Σ

Eu não me vejo na palavra - @/ ↑

Fêmea: Alvo de caça - @ / ↑

Conformada vítima - @/ ↑

Prefiro queimar o mapa - @/ ↑

Traçar de novo a estrada - @ / ↑

Ver cores nas cinzas - @ / ↑

E a vida reinventar - @

E o homem não me define - ↓
Minha casa não me define - ↓
Minha carne não me define - ↓
Eu sou meu próprio lar - -' = / ↑
Ela desatinou - ®
Desatou nós - ®
Vai viver só - ®

LEGENDA - Ações Vocais

√ = *Luftpause*

↑ = Entonação ascendente

Σ = Pausa Psicológica

> = Acento

↓ = Entonação descendente * = Enfatizar

≤ = Manter e Crescer

® = Com riso

-' = Manter e hesitar

@ = Muito articulado

^ = Timbre soproso

CONCLUSÃO

Os benefícios desse processo e dessa metodologia podem acrescentar tanto à *performance* quanto ao *performer*. Baseados nas *ações físicas, no subtexto, na concentração da atenção, no sentimento da verdade*, etc; podemos estruturar e montar a cena com fundamentação teórica e prática.

Observei que nessa experiência deparei-me com várias problemáticas como: perder o foco, sobrecarregar emocionalmente a *performance*, desafinação vocal, atraso de andamento. Poderia ter melhorado cada detalhe realizando o *círculo de concentração* que engloba as ações todas citadas em uma espécie de ensaio geral realizado comigo mesma.

Com essa análise, pude perceber que o teatro é uma das artes que compõem a linguagem musical, que é de natureza essencialmente polifônica. Ao *performer* cabe instrumentalizar seu corpo abraçando as duas vias: teatral e musicalmente, de forma a estabelecer a comunicação eficiente com o espectador. A análise stanislavskiana se mostrou útil no processo de autoconhecimento, de exposição de seres e transformação do ator.

Assim outros músicos e artistas terão acesso a esse estudo podendo usar em suas próprias *performances* para melhora-las e estrutura-las. Se utilizando de vários recursos que Stanislavisk oferece em seus estudos.

REFERÊNCIAS

Partitura

MIRANDA, Pedro, Triste louca ou má de Francisco el Ombre; para piano e voz.

Livros, dissertações e artigos

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 313 p.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210 p

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 151f. Dissertação. Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 8a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 16a ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 396 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 23aed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 365 p.

ZALTRON, Michele Almeida. O “trabalho do ator sobre si mesmo” de K. Stanislávski e a “via negativa” de J. Grotowski: con uências ou divergências. In Cadernos Virtuais de Pesquisa em artes cênicas. Vol. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/3024> Acesso em 27 de junho de 2019.

ANEXOS

Texto de minha autoria:

PARA AS MULHERES...

(caixinha de musica embaixo do mar)

Não te ensinam a se apaixonar por você
Não te mostram o quanto é importante estar em paz.

Mas querem que você doe amor puro
Querem que você seja o porto seguro de alguém

A salvação **perfeita AAHH**

Esquecem de te ensinar a lutar contra seus próprios medos
Esquecem de te avisar que você é suficiente
Esquecem de te avisar que maternidade não é um conto de fadas

Ah

Queria ler um romance sobre eu e eu
Queria ouvir uma canção sobre a magia que é acordar comigo todos os dias

E de como eu sou linda

Engraçada e inteligente.

Ao contrário disso

Eu me deparo com revistas e clipes onde estar acima ou abaixo do peso me faz
descartável. **gorda fofinha magrela**

Você cresce pra ser o amor da vida de alguém

Você cresce esperando encontrar um amor que faça a sua vida valer a pena, **o príncipe encantado**.

Quando na verdade, o amor está diante do espelho

Todos os dias se esforçando

Lutando pra viver

Te salvando de armadilhas

Escovando seus dentes
Te fazendo caminhar e girar o mundo
Mas nunca vou encontrar luz mais brilhante
Mais confortável ou admirável.
Do que em mim mesma
Sendo eu, e eu, não preciso completar ninguém.
O amor não é pra completar ninguém
Sobre a performance estudada nesse projeto:

Equipe do show foi composta por :

Professor Orientador- Maico Lopes

Direção Geral:

Hanna Bezerra

Banda:

Hanna Bezerra - Vocal

Vinícius Corbucci - Baixo

Rudá Lobão - Guitarrista

Ronaldo Gaffa - Bateria

Rafael Bacellar - Teclados/Piano

Direção de Arte:

Bruno Flôres e Piras

Produção:

Hanna Bezerra

Bruno Flôres

Piras

Fotógrafo/Filme no processo:

Cássio Portilo

Fotógrafo/Filmagem no dia

Cássio Portilo

Maurício Fonteles

Rogério Cirino

Edgar Ramos

Wallace Lino

Sérgio Paiva

Captação de áudio e operação de som ao vivo:

Pedro Miranda

Iluminador:

Emmanuel Queiroz

Maquiagem:

Déia Ribeiro

Jornalista:

Robson Gonçalves :

Rodie:

Luiz Fernando

Cantoras convidadas para coro:

Dara Alencar

Sarah Goulart
Bel Quintela

Dançarinos convidados:

Bel Napoleão
Isaac Marques
Fernanda Bronzeado

Músico Convidado:

Eufrasio Prates- Cítara

Equipamento de som:

Wladmir Barros

Cenografia e Figurino:

Bruno Flôres
Piras



Imagem1, verso do programa do show.

Texto no programa:

“Esse espetáculo é um símbolo de transformação e um marco de uma nova etapa. Um momento onde eu abro a portas para um futuro dentro da arte, sem deixar de fazer referência ao meu passado e a tudo que me trouxe aqui.

O projeto envolve a interdisciplinaridade da música, canto e dança junto com o audio visual. Trata-se de uma apresentação ao vivo onde eu conto com a parceria de músicos da UnB e artistas da cidade. O espetáculo fala sobre sonho, sobre realidade e é crítico sobre a construção da consciência do ser. É um diálogo importante para quem luta pelo que quer e uma voz para mulheres, para mães e tantas outras realidades que nos desafiam a crescer e transpor obstáculos.

A importância, de mulheres artistas e pessoas que não encontram espaço para expressar sua verdade, poderem se identificar e crias forcas para exercer suas inspirações.”



Imagem 2, cartaz do show.



Imagem 3, retirada do brinco no início da *performance*.



Imagem 4, cena durante a *performance*.



Imagem 5, flagra do momento de muita emoção.



Imagem 6, cena dos agradecimentos do show.